

Herman Parret

Semiótica de la similitud ficcional

Los semánticos toman como objeto de su estudio cómo las secuencias de lenguaje *identifican* fragmentos de la realidad. La semántica tiene que ver con la manera en que el mundo, en su sustancia y su estructura, es *identificado* por actos discursivos. El significado de las secuencias de lenguaje es entonces un valor determinado por *condiciones de verdad* que están fuera del lenguaje; a saber, por el contexto mundano. Así, la semántica reconstruye los procedimientos por los cuales la identidad de los elementos ontológicos, sean ellos objetos, situaciones o sucesos, es expresada a través de la actividad discursiva. La semiótica tiene otra finalidad y un propósito diferente. La semiótica no trata sobre la realidad sino sobre los textos, no trata de elementos ontológicos sino de *unidades textuales*. El "texto" tiene que ser entendido en su más vasto campo de acción. No sólo como textos escritos o impresos, sino también como productos culturales, trabajos de arte, creaciones societarias y públicas, y aun fenómenos naturales, en la medida en que están integrados a la cultura y modelados por el proyecto humano.

La semiótica sirvió a través de la historia del pensamiento —los estoicos, Locke, Peirce— como la filosofía primera que cuestionaba la posibilidad misma de la pureza semántica. Es interesante ver en la motivación de Peirce por qué introdujo por primera vez en su filosofía la noción de *signo*. Esto sucedió en sus *Cátedras de Harvard* (1830) escritas explícitamente contra Descartes y su mentalismo representacional. La mente humana, de acuerdo con Peirce, no *representa* ontologías. Y reemplaza "representación" por "signo", con el fin de poner en claro que la *semiosis*, nuestro ambiente significativo, no es pre-existente, transparente y estabilizada *a priori*— la semiosis es dinámica: "signitivo" quiere decir "interpretativo" y "creativo". Eso es lo que son los textos. Los textos no tratan sobre elementos ontológicos, no son portadores de valores semánticos, los textos son más bien *efectos de valuación semiótica*. Ellos no adquieren su valor del exterior, ellos generan sus propios valores como efectos de interpretación.

Esto no significa que los textos no manifiesten un contenido. Yo no defendería nunca la ortodoxia estructuralista por la cual los textos son inmanentes, autónomos, algo así como objetos eternos. Por el contrario, la textualidad, como la *semiosis* peirciana, es abierta e infinita, y al mismo tiempo restringida por su contenido. En cierto modo, los textos tienen sus referentes, pero estos referentes no existen *antes* de su incorporación textual. Por otra parte, no hay criterios de *identidad* para estos referentes, ellos no pueden ser "identificados" porque no tienen ninguna identidad. Los textos producen *similitud*, no *identidad*, y este es el punto al que deseaba llegar.

Semiótica, texto, *similitud*. El término "similitud" suena más bien arcaico; todavía se prefiere a "similaridad". "Similitud", así como "significancia" (como opuesto a sentido y significado), connota infinidad y vaguedad, la imposibilidad de una identificación precisa y completa. Este documento trata de la

similitud, y en este sentido, del objeto y esfera de acción de la semiótica textual. Las disciplinas donde más aprendemos sobre similitud son la *retórica* y la *poética*. Mi propuesta será estudiar la "semiótica de la similitud" regresando a una figura retórica poco conocida, la hipotiposis, en Lamy, Fontanier y Dumarsais, que cristalizan el campo esencial de la similitud. La tesis que quisiera considerar como aceptable, como una conclusión de este documento, es que la similitud, en cualquier clase de texto –filosófico como poético, plástico como musical, artístico como "natural"– es un acto *ficcional*. "Ficcional" tiene un doble significado: por una parte *fantasmático* o imaginario (como opuesto a "simbólico", por ejemplo), y por otra parte, *narrativo* (actorializado, temporalizado, espacializado, de acuerdo al canon de la narrativa, el cuento, el relato). Cuando hay similitud, la imaginación y la narrativa están siempre presentes.

Como una introducción, permítanme demostrar con algunos ejemplos, cuán difícil es alcanzar el contenido en su *transparencia*; por ejemplo, cuán difícil es comprender el "ideal semántico", que es identificar, sin ninguna alteración enunciativa, el referente. Confrontada con los textos, la semántica se revela imposible; sólo la semiótica puede hacer frente a la similitud. Sin embargo, mis ejemplos podrían ofrecer casos ideales del ideal semántico. Ellos pertenecen a la clase de actos de discurso donde objetos conocidos, fuera de las situaciones de la vida diaria y de su contexto natural, parecen ser "identificados", en el primer caso, por una presentación descriptiva y, en el segundo caso, por una cuasi definición científica.

Un buen día, descubrí en un restaurante de hamburguesas de Bruselas la siguiente descripción del Big Mac:

Big Mac. Primeramente, dos lonjas de pura carne de res suave y jugosa. Además, la ensalada toda fresca y crocante y un velo de sabrosos quesos, de pepinillos y cebollas. Todo esto coronado con nuestra salsa de la casa hecha de huevos granjeros, aceite vegetal y toda clase de finas especias.

Nada más banal que esta presentación "técnica" de un objeto en apariencia fácilmente identificable, el Big Mac. No hay una estrategia poética explícita, no hay una conexión fuerte ("embrayage") con un asunto, motivada por la belleza y la elegancia; nada sino procedimientos de identificación precisos. ¿O no? Evidentemente no. El Big Mac "textual" es más un efecto de la similitud que una clara representación del Big Mac "real". Por ejemplo, la descripción es "narrativizada"; hay una serie de registros temporales y la dinámica textual tiene un clímax; conduce a una apoteosis. Los adjetivos son muy evaluativos, y la isotopía textual es abiertamente sexual ("carne suave y jugosa"; "ensalada crocante"). Por otra parte, uno descubre fácilmente en este texto una "ideología" ecológica y naturalista. Y las connotaciones poéticas no están ausentes: "un velo de..." La referencia actual, también aquí, está coloreada por estrategias enunciativas. En efecto, el Big Mac, tal como es presentado en esta descripción, es un efecto de la similitud.

Mi segundo ejemplo es una cita de la *Filosofía botánica* hecha por Foucault (en *Las palabras y las cosas*, París, 1966, 145-147). Linneo ofrece una descripción de una pequeña planta llamada "Andrómeda":

"Me di cuenta de que era de color rojo sangre antes de florecer, pero una vez abierta, sus pétalos se volvieron rosa claro. Me pregunto qué artista podría igualar este encanto en el retrato de una jovencita, o si llegaría a adornar sus

mejillas de una belleza tal, que no le deba nada al maquillaje. Viéndola, pensaba en Andrómeda, tal como los poetas la representan, y cuanto más reflexionaba, más me parecía que ella tenía afinidades con la planta; de hecho, si Ovidio se hubiera encargado de describir esta forma de manera mística, no hubiera podido obtener una mejor semejanza... Su belleza sólo dura mientras permanece virgen (como frecuentemente las mujeres) —es decir hasta que es fecundada, cosa que no tardará en suceder. Aparece en las orillas como una pequeña mata que emerge a la superficie de una ciénaga, y también firmemente anclada como si se encontrara sobre un peñasco rodeado por el mar. El agua le llega a las rodillas, bañando sus raíces, y está siempre rodeada de dragones y monstruos diabólicos —es decir de ranas despreciables y horribles sapos— que la aplastan mientras se aparean en primavera. Ella se mantiene allí e inclina la cabeza con aire afligido. Luego sus pequeños racimos de flores con mejillas rojas comienzan a marchitarse y se vuelven cada vez más pálidos”.

Foucault, en *Las palabras y las cosas*, mostró convincentemente que los botánicos, como Linneo, construyen sus clasificaciones y taxonomías sobre la base de la morfología del cuerpo humano, que sirve, en cada caso, como la *norma* de visibilidad y formalidad. Esta descripción de la flor “Andrómeda” por Linneo es un ejemplo sobresaliente de este procedimiento de comparación o analogía, y la isotopía es otra vez abiertamente erótica. Esta descripción es considerada por Linneo como científica; debe facultar al científico para *identificar* por definición una especie natural con una morfología natural específica. Linneo intenta identificar la especie pero cambia muy rápidamente a la metaforización y a la similitud ficcional. Este fragmento de “filosofía botánica” es en realidad una pieza rara de metaforización eróticamente inspirada. Lo que debe haber

sido un procedimiento de identificación es en realidad un ejercicio de ficcionalización. La flor Andrómeda "real" nunca será más que *parecida* a su descripción por Linneo, y viceversa. Para entender por qué las descripciones cuasi científicas son en realidad ejercicios de similitud ficcional, tendremos que aceptar la afirmación radical de que los científicos describen sus objetos como objetos de su *deseo*, como los objetos de su *querer saber*, modalizando de esta manera cualquier posible contenido proposicional y verifuncional.

Que un *texto* no es nunca una *copia* del mundo, es una idea que es amablemente introducida por Diderot a través de la siguiente historia (en el *Diccionario enciclopédico*, artículo "Enciclopedia", 1776, t. 14, 444-445). Confronto al lector con este relato que dramatiza de manera ejemplar la intuición central de este documento. La "semejanza" es fuertemente requerida por el protagonista de nuestra historia, pero ninguna descripción, ningún texto, ofrece la "semejanza" radical. Puede haber también cierta ingenuidad en Diderot cuando sugiere que el pintor, directamente confrontado con la amante, podrá ser capaz de producir un retrato perfectamente semejante. Esto es ciertamente cuestionable. Las pinturas también son textos, ellas ofrecen, tal como los fragmentos discursivos, *similitud*, no *identidad*. La pintura directa de la amante del relato de Diderot sería como todas las pinturas –las *madonas* de Bellini, la Venus de Tiziano– un efecto de similitud. Diderot introduce su idea semiótica como sigue:

"Un español o un italiano, asediado por el deseo de poseer un retrato de su amante, que no quería sin embargo presentar a ningún pintor, opta por la única alternativa que le quedaba: hacer por escrito la descripción más extensa y más exacta. Comenzó por determinar la justa proporción de la cabeza completa; pasó luego a las dimensiones de la

frente, de los ojos, de la nariz, la boca, el mentón, el cuello; luego retoma cada una de sus partes. No se ahorró nada a fin de que su discurso grabara en el espíritu del pintor la verdadera imagen que él había visto con sus ojos. No olvidó ni los colores, ni las formas, ni nada que correspondiera al carácter: cuanto más comparaba su discurso con el rostro de su amante, más semejante lo encontraba. Creía, sobre todo, que cuanto más cargara su descripción de pequeños detalles, menos libertad le dejaría al pintor; no olvidó nada que pensara debía cautivar al pincel. Cuando su descripción le pareció lograda, hizo cientos de copias que envió a cientos de pintores, ordenándole a cada uno ejecutar exactamente sobre la tela aquello que leían en el papel. Los pintores trabajaron; y al cabo de cierto tiempo, nuestro amante recibe cientos de retratos, todos los cuales se asemejaban rigurosamente a su descripción, pero ninguno se asemejaba al otro ni a su amante”.

1

Me gustaría desarrollar un argumento filosófico con respecto a la *similitud*, recorriendo algunos materiales retóricos, principalmente a través de la retórica de la *bipotiposis*, ya mencionada. Pero, primero, ¿qué aprendemos de la *lexicografía* y *etimología* de la “similitud”? De la lexicografía no mucho, presumo; de la etimología, un poco más, tal como será demostrado.

En diccionarios antiguos de francés e inglés, encontramos “similar” y “similitud”. “Similar” es un término de la medicina: se dice de esas partes del cuerpo de los animales que son simétricas (brazos, piernas) y “uniformes”. Una “similitud” es “un ejemplo que sirve como una comparación. Los misterios

son enseñados a las personas por similitudes. Jesucristo, por ejemplo, enseña por similitudes o parábolas (Furetière). En diccionarios más recientes (Robert, por ejemplo) obtenemos listas de sinónimos o parasinónimos. Para "similar": homogéneo, proporcional, análogo, comparable, semejante; para "similitud": analogía, armonía, semejanza. Estas taxonomías no demuestran ninguna jerarquía y estructura, y por lo tanto son filosóficamente inútiles. La etimología es muchísimo más instructiva. Von Warburg menciona que de *similare* se desprenden dos palabras francesas: *sembler* [*appear; scheinen*] así como *ressembler* [*ressemble; abnlich sein*]. En la *Canción de Rolando* del siglo XII uno encuentra *semblance* para la "apariencia general de una persona, la forma exterior en general, el aspecto y aun la cara". Este es el significado que uno descubre también en sintagmas como *sembler raison* (*parecer adecuado*), *il me semble*, (Yo pienso), *à ce qu'il semble* (por lo que puedo juzgar). En el lenguaje antiguo, *semblance* y *resemblance* permanecen juntos y no pueden ser claramente distinguidos. Encuentro un simpático ejemplo en el *Cuento del Graal*, el altamente místico y erotizado pasaje del éxtasis de Percival fascinado por la sangre en la nieve, donde *semblance* y *resemblance* están todavía cerca una de la otra: "Cuando Percival vio la nieve que estaba aplastada / allá donde se había acostado el ganso, / y la sangre que aparecía alrededor / él se apoyó sobre su lanza / para mirar esta semejanza (*semblance*). / Porque la sangre y la nieve juntas / son a la semejanza (*resemblance*) del color fresco / que está en el rostro de su amante". A fines del siglo XVI *sembler/semblance* obtienen una connotación negativa: *semblance* se vuelve deceptivo (*faire le semblant de quelqu'un* [*simular*], *faire bon semblant* [*simular una buena disposición*], *beau semblant* [*aspecto agradable*]). *Sembler* [*scheinen*] adquiere extrañamente el semantismo de *simulare*. El otro significado de *similare*, a saber, *ressembler/ressemblance*,

no obtiene su total autonomía antes del siglo XVIII cuando *semblance* y *resemblance* son separadas definitivamente.

2

Yo mantengo que en la profundidad de su semántica "similitud" todavía muestra la tensión entre *ressemblance* y *semblance*, es decir, entre dos componentes competitivos: "conformidad con el contenido" y "apariencia sensible". Conformidad y apariencia son dos aspectos definicionales de la similitud, en permanente tensión. Mi análisis de la similitud tomará en cuenta ambos componentes. El componente-*conformidad* de la similitud puede ser mejor entendido desarrollando (lo que yo llamo) la "lógica del como-si", considerando el componente-*apariencia* por el estudio de la retórica de hipotiposis. Después de haber presentado estos componentes separadamente, los trataré juntos otra vez y comentaré sobre la tensión de ambos componentes dentro de la noción de similitud ficcional. Esta tensión genera jerarquías específicas de conformidad y apariencia en la tipología de los discursos. En algunas clases de discursos *conformidad* será jerárquicamente superior a *apariencia*; en otras clases, más bien lo opuesto. Tomemos, por ejemplo, el llamado discurso académico. Por el hecho de que el discurso académico —*scientia et universitas*— está altamente motivado por la veridicción (*decir verdad*), aspirará más bien a la conformidad con el contenido que al enriquecimiento y cultivo de la apariencia sensible. En terminología semiótica uno podría decir que hay en el discurso académico un desligamiento explícito ("*débrayage*") del sujeto, un "poner entre paréntesis" el mecanismo enunciativo, suponiendo también la modestia de los medios expresivos: aquí el foco estará en la conformidad con el *contenido* y no del todo en la riqueza de la

apariencia—las apariencias no vivirán su propia vida aquí, ellas deben permanecer como epifenómenos del propósito veredictorio, a saber, decir la verdad pretendiendo ser objetivas. Hay, por supuesto, otra clase de discurso donde la jerarquía entre conformidad y apariencia es inversa y donde el componente apariencia domina; por ejemplo, en la poesía.

Sin embargo, viendo la conformidad en sí misma, deberíamos afirmar que la relación entre el llamado fragmento de lenguaje *conform* y lo externo o el referente no es del todo *transparente*. No existe manifestación *directa* o "exhibición" del referente, y, como aprendimos de la semiótica en cuanto filosofía primera, hay una necesaria mediación entre el objeto y el *representamen* por medio del *interpretante*, que constituye con su funcionamiento el dinamismo creativo de la semiosis. Esta es la razón por la que la *conformidad* es una relación *como sí*. No somos capaces de representar o de expresar el contenido en su amplitud semántica. Cuando hay conformidad, no hay transparencia, sino simplemente una invitación a la interpretación, transposición, entendimiento... No somos capaces de hacer más y mejor que aspirar a la conformidad, es decir, "*presentificar*" [*darstellen*] el contenido con las propiedades del contenido *como sí*.

Como sí es una partícula que está muy presente en el habla de la vida diaria, así como en un discurso verdaderamente sofisticado, y tiene su propia lógica, de la que quisiera ahora presentar sus más salientes características. Las partículas, en general, tienen una gran complejidad semántica y su valor lógico-lingüístico es enorme. Aristóteles manifestó que las partículas exhiben la relación que el alma tiene con sus propios pensamientos; las partículas imponen su perspectiva sobre la realidad y ejercitan una fuerza sobre la manera como podemos hablar sobre ella. Leibniz no añade nada nuevo: el lenguaje es el mejor espejo del alma humana, y un análisis preciso de

las partículas nos puede permitir un mejor conocimiento de las operaciones que realizan las facultades intelectuales. El *como si* está muy presente en los razonamientos de los locutores, y expresa sus dudas y aproximaciones. *Como si* es también un indicador verdaderamente visible de la poeticidad del uso del lenguaje. Pero ni las proposiciones filosóficas y científicas están exentas del *como si*. Para razonar o pensar de acuerdo con los cambios del *modo como si*, hay que presentar también la sustancia específica de un argumento o un pensamiento: se introduce una "lógica *desviante*", y el conocimiento parece ser alcanzado indirectamente por procedimientos o estrategias no formalizables.

Esta "lógica *desviante como si*" de la *relación conformidad* afecta a la *similitud* como un todo. Muchos lenguajes distinguen morfolexicológicamente entre oraciones de conformidad y apariencia (usando otras partículas en ambos casos: *quasi/ut* en latín, *als ob wie wenn* en alemán, *oos ei/oos ei te* en griego):

Paul se parece a Peter [*Paul ressemble à Pierre*]

Paul parece (parece ser) inteligente [*Paul semble intelligent*]

En la segunda oración (que contiene una relación de aspecto), la propiedad "inteligencia" es aplicada a un individuo ya existente cuya identidad es virtualmente enriquecida por la predicación. La predicación añade una propiedad cuyo contenido es independiente de cualquier impacto de la enunciación. Lo que está en juego aquí es simplemente la dificultad acerca de la aplicabilidad de un predicado. La relación de aspecto deja intacto el contenido semántico del individuo y del predicado. Este no es el caso con la primera oración que contiene la relación semejanza:

Paul se parece a Peter significa *Es como si Paul fuera Peter*.

El significado de una relación-semejanza es mucho más dependiente de condiciones *enunciativas*, principalmente condicionado por la naturaleza de la situación perceptiva. La "lógica *desviante*" de algunas oraciones *como si* es aún más compleja. Permítanme ilustrar esta complejidad comparando tres proposiciones filosóficas que contienen una relación *como si*:

[Eckhart] Deberíamos vivir *como si* nadie existiera en el mundo.

[Diderot] Creemos y cada día nos comportamos *como si* no creyéramos, y sin creer realmente, nos comportamos *como si* creyéramos.

[Kant] El hombre debería actuar y ser juzgado por sus acciones *como si* fuera libre.

La sintaxis de estas tres proposiciones es idéntica, pero su lógica es cabalmente distinta. La proposición de Diderot presupone que el complemento *como si x* no fuera verdad, ni siquiera posible. Cuando creemos, no puede ser verdad que no creamos, aun si lo contrario parezca ser verdad. Las proposiciones de Eckhart y Kant contienen otra lógica. En Kant, el complemento *como si x* no es sólo posible sino también necesario, porque es ideal (y, como consecuencia, hipotético). Nosotros sabemos que en Kant una máxima moral funciona como un ideal normativo: necesidad es aquí no una propiedad de la actualidad sino más bien de la normatividad. En la terminología semiótica, la necesidad es determinada modalmente por la esfera subjetiva y sólo puede ser comprendida por el razonamiento imaginativo; la máxima moral es hipotética y "ficcional" aun cuando pertenece a la esfera de la necesidad subjetiva. La proposición de Eckhart, por el contrario, no tiene una connotación ética explícita: *como si x* no implica la no posibilidad o la falsedad del complemento *x*. Es el caso que aquí también la necesidad expresada por *como si* es subjetiva,

pero en otra forma: *como si* presenta un *Gedankenexperiment* (una experiencia del pensamiento), un puro efecto de la imaginación productiva.

Quería mostrar con estos casos cuán compleja y diversa es la semántica subyacente de *como si*. Una tipología rudimentaria de *como si* debería contener por lo menos las cuatro clases (no exclusivas) siguientes: primero, está el grupo de las metaforizaciones en un lenguaje evidentemente *figurativo*. Tomemos la conocida frase de Homer: "Héctor se cae *como* un árbol" (en la estructura profunda: "Héctor se cae *como si* fuera un árbol"). En el otro polo del eje, está la clase de la *hipótesis*: "Hace calor *como si* fuera a haber un trueno". Entre ellos, hay una tercera clase de *usos simbólicos* o *analógicos*, como en algunas comparaciones: "La sociedad es un organismo" (en la estructura profunda: La sociedad funciona *como si* fuera un organismo"). La cuarta clase contiene los usos deceptivos donde *como si* connota prejuicio, decepción, también mentira y falsedad. Concedo que esta taxonomía de tipos no exclusiva no es exhaustiva.

¿Es posible reconstruir las relaciones entre estas cuatro clases de *como si*? Regresando a la filosofía griega, uno puede notar que el complemento proposicional introducido por *oos ei* funciona desde el comienzo como una *suposición*. Suposición –lo que quiere decir tener un origen imaginativo (Aristóteles)– adquiere rápidamente el valor de *hipótesis*. *Hypothēnai* (en latín: *subjicere*) tiene dos componentes semánticos: el complemento gobernado por *oos ei* significa primero "lo que es la base" (*hypokeimenon*), lo fundacional, la base presupuesta, y en segundo lugar, el componente "actitudinal", "lo que es experimentado, descubierto por instinto o abducción" (en alemán: *vermuten*). Debemos observar que el contenido proposicional del complemento no puede ser

asertórico; lo hipotético es necesariamente problemático y "ficcional". Si fuera interpretado como asertórico, seríamos víctimas de una estrategia sofista: el estatuto ficcional y actitudinal del complemento *como si x* sería transformado en un estatuto verifuncional. Este cambio "sofista" de lo ficcional-actitudinal a lo verifuncional es responsable de una connotación negativa de lo ficcional, considerado cada vez más como el efecto de estrategias retóricas.

En efecto, Platón ya separa marcadamente lo hipotético como una técnica o método de gran importancia epistemológica, y lo ficcional (plasis): el complemento hipotético *como si x* es altamente valuado, el ficcional *como si x* es expelido como manipulatorio. Esta censura de la llamada "contaminación ficcional" permanece sólida durante toda la historia del pensamiento del Occidente. Es Nietzsche, ese "anti-Platón", quien invierte la apreciación de lo ficcional. Nietzsche opone el Mundo de las Apariencias al Mundo del Ser, y nos invita a tomar seriamente la "sabiduría de las apariencias" (*Weisheit des Scheins*); la "sabiduría" del arte, por ejemplo, opuesta al conocimiento especulativo de la ciencia y la filosofía. Nietzsche elabora una antropología de la "voluntad de la apariencia" (*Wille zum Schein*). Y esta nueva antropología está basada en una "metafísica del *como si*", dando las respuestas correctas a la pregunta acerca del rol fundacional de las apariencias en la realización de la vida. "Nosotros razonamos", señaló Nietzsche, "*como si* existieran las esencias y *como si* nuestra ciencia discutiera estas esencias" (*Wir reden als ob es seiende Dinge gebe und unsere Wissenschaft redet nur von solche Dingen*). Desde el suposicional *como si* (en filosofía griega) hasta el ficcional *como si* (en la herencia nietzschiana): dos maneras diferentes de usar esta partícula.

Como resumen, presento los tres ejes en que el significado de *como si* puede ser entendido. En el primer eje las diver-

Las posiciones de *como si* son entendidas como puramente semánticas y verdaderamente funcionales: la posibilidad, la imposibilidad y la necesidad del condicional gobiernan el significado de la partícula *como si*. Incluso la necesidad ideal (modalmente subjetiva, como es el caso de la máxima moral de Kant) es interpretada en este eje. El segundo eje muestra otra tensión: el complemento dominado por *como si* puede ser interpretado funcionando ya sea como una (pre)suposición o como una actitud (psicológica). El tercer eje muestra el debate Platón/Nietzsche: lo suposicional (o hipótesis como método) versus lo ficcional. En otras palabras, el primer eje introduce una modalidad semántica; el segundo eje introduce una fundación (epistemológica) o una actitud (psicológica); el tercer eje, una perspectiva ontológica o una ficcional. Hay que notar que muy al final de esta derivación –la posición nietzschiana– la idea de *conformidad* no parece ser ya relevante. La *similitud* entonces no es ya definida por su componente de resemblance (conformidad), sino por su componente de semblance (aparición). Esto significa un cambio hacia otro porqué lógico; en realidad, la relación *como si*, de ahora en adelante, es disuelta. Pasemos ahora a la lógica “desviante” de la *bipotiposis*, y me gustaría mencionar algo, en el próximo punto, acerca de esta casi olvidada figura retórica.

3

El análisis del componente *semejanza* ofrece nuevos elementos de la semiótica de la similitud. Aristóteles sugiere ya, en la *Retórica* y en la *Poética*, que la función primaria del *logos* [en un discurso de tipo poético o retóricamente motivado] es *demostrar y revelar evidencia* o “visibilidad”. La *evidentia* y la *bipotiposis*, en retórica, tienen la misma naturaleza y esfera de

acción. Por la *evidencia* el lector u oyente debe ser transformado en *espectador* y en él los sentimientos deberán ser provocados de modo similar a los sentimientos del testigo ocular de los hechos reproducidos. La *evidencia*, en realidad, está basada en *un* sentido: la vista. La *evidencia* es la manera retórica de colocar el referente en el campo de los sentidos, primariamente de la *vista*. El oyente/lector debe tener el sentimiento de estar-con, de "encontrar" personas o caracteres representados en la escena. Cicerón y Quintiliano discuten esta noción de *evidentia*, y la *evidentia* concierne a la *descripción* y a la *narratividad* –drama, tragedia–. "Pintar" eventos, como un tipo de referente, por un lado, y provocar de esta forma el entusiasmo en el lector-espectador, donde la *vista* se vuelve rápidamente fantasmática, esto es lo que la evidencia pretende. El ojo del cuerpo se vuelve naturalmente el ojo de la mente y de las facultades mentales, como imaginación.

Este "traer ante los ojos" de manera ejemplar, es, de acuerdo a las retóricas clásicas, exactamente lo que hace la *hipotiposis*: "*hypotyposis, ut eam oculis subjicere videatur*". Demos un vistazo a la definición de Fontanier (1821), por ejemplo. Escribe en *Las figuras del discurso*: "La hipotiposis pinta las cosas de una manera tan viva y enérgica, que las coloca de alguna manera delante de los ojos, y hace de un relato o de una descripción, una imagen, un cuadro o incluso una escena viva". La figura retórica de la *hipotiposis* puede ser usada tanto en un contexto argumentativo como en uno narrativo, y tiene un alcance extensivo: de una palabra a una oración entera. Cito a otros dos famosos retóricos. Lamy (1757) da la siguiente definición: "La hipotiposis es una especie de entusiasmo que hace que uno se imagine ver a quien no está presente, y que uno lo represente tan *vivamente* ante los ojos de aquéllos que escuchan, que les parece *ver* lo que uno les dice". Lo que Lamy sugiere aquí es que el carácter *hipotipótico* de un fragmento de

lenguaje es su "entusiasmo", su "vida", motor de la imaginación del lector/espectador. La misma sugerencia es hecha por Dumarsais (1776) en *Los tropos*: "La hipotiposis es una palabra griega que significa *imagen, cuadro*. Se produce cuando, en las descripciones, uno pinta los hechos de los que habla como si aquello que uno dice estuviera *actualmente* ante los ojos; uno *muestra*, por así decirlo, lo que uno no hace sino contar, uno da de alguna forma el original por la copia, los objetos por los cuadros". La definición de Dumarsais es verdaderamente interesante porque confunde la oposición de representación original/copia y objeto/imagen o, se podría decir, *referente* y *apariciencia*. La hipotiposis adquiere en el siglo XVIII esta naturaleza y función tan radical: más que una exhibición, exposición o demostración, logra explícitamente su dimensión figurativa y, más explícitamente aún, su dimensión pictórica: el texto se vuelve ahora pictórico. Y este no es un efecto estilístico, sino esencial, del texto. Una última cita de un retórico contemporáneo. Morier añade en su *Diccionario de poética y retórica* algunos elementos interesantes a la definición de hipotiposis: "La hipotiposis es *piqué* en la masa constituida por un relato de acción como una *pausa* o mejor como un momento de observación limitado a un episodio particular y 'que produce un cuadro'. La hipotiposis contribuye a actualizar la acción general y hace 'tocar con los dedos' la realidad". La hipotiposis es introducida en los textos "para el placer de los ojos", y esto es ya dado en la etimología del término: *hipotiposis* significa "imagen" y *tiposis* el "objeto modelado" o la "forma plástica". La hipotiposis tiene, por esencia, connotaciones plásticas, pictóricas, escénicas –filosóficamente, uno podría decir que la hipotiposis es el acto de hacer visible o sensible, *Darstellung* (en vez de *Vorstellung*).

Lo que es representado por la hipotiposis es la *vida*, el *entusiasmo* de la semiosis, del texto. La hipotiposis es poner

en términos lógicos un operador de intensificación, y dado que el referente y el signo son confundidos, nosotros estamos en el campo de la *semblance* en vez de la *resemblance*, de la apariencia en lugar de la conformidad, y el entusiasmo del texto excita lo fantasmático, lo imaginario. Me gustaría profundizar más en el análisis de la *semblance* y de las retóricas de la *hipotiposis*, refiriéndome al famoso texto de Kant donde, en una etapa muy delicada del argumento, la hipotiposis es usada como un medio verdaderamente adecuado para calificar la intrincada relación entre lo bello y lo bueno: el famoso párrafo 59 de la *Crítica de juicio*. Kant afirma que es absolutamente necesario desarrollar "ficciones heurísticas" para comprender la naturaleza de algunos campos particulares como el campo de las experiencias estéticas. Sólo por *ficción* el sujeto puede ser relacionado con ideas estéticas. Opuestas a las "ficciones heurísticas", llamadas *hipotiposis*, están las "ficciones metódicas" o *hipótesis*. Las ideas no son expresadas sino sólo "aproximadas" por hipotiposis, mientras que los conceptos son expresados por hipótesis. Los *conceptos*, en su relación con la intuición de los datos empíricos y en función del conocimiento (empírico), pueden ser reunidos en hipótesis, cuyas consecuencias modifican la realidad. Las *ideas*, por otra parte, cubren un campo totalmente diferente, aquél del sentimiento (*Gemut* [ánimo]); es *como si* el campo de las ideas no estuviera circunscrito por los límites de lo observable, lo intuitivo, lo "real". Las ideas son principios regulativos de la razón y focalizan el trabajo de la facultad de imaginar. Las ideas no pueden ser conceptualizadas o representadas; sólo pueden ser "simuladas" por hipotiposis. Pertenecen más al orden de la *semblance* que de la *resemblance*, de la apariencia (*Darstellung*) que de la conformidad. Nos encontramos en el campo de la "apariencia saludable" (*beilsamer Schein*), escribe Kant, con respecto a uno de sus ejemplos de hipotiposis: Cristo debe ser considerado

como la hipotiposis de la idea de Dios, Cristo es *como si* El fuera Dios, El es el simulacro ficcional de Dios, Cristo es "apariciencia" (*Schein*). Así como Cristo es *como si* El fuera Dios, la Belleza es *como si* ella fuera lo Bueno: la Belleza *simula* lo Bueno y en ese sentido es *similar* a lo Bueno; simulación y similitud nuevamente están cerca la una de la otra. Kant añade de manera muy interesante que estamos forzados a regresar a la *evidentia* o *hipotiposis* en el campo en que los sujetos humanos "desean lo imposible" (*so begehrt man etwas Unmogliches*), como es el caso de los sentimientos religiosos y estéticos.

Permítanme seguir la presentación que hace Kant de la *hipotiposis* para entender más adecuadamente la semiótica de la similitud. La *hipotiposis* como una técnica retórica explica en Kant la manera compleja cómo lo Bello es relacionado con lo Bueno, o la estética con la ética. Primero (párrafo 17 de la *Crítica de juicio*), Kant afirma que el ideal de lo bello consiste en *expresar* moralidad (*in dem Ausdruck des Sittlichen* [en la expresión de lo moral]) o que la belleza debe ser vista como la *expresión* de ideas morales (*der sichtbare Ausdruck sittlicher Ideen* [la visible expresión de las Ideas morales]); pero en pasajes posteriores y más logrados, el término "expresión" es eludido y reemplazado por una cascada de nociones que "explican" la manera original cómo el vacío entre lo Bello y lo Bueno puede ser cubierto: *símbolo*, *hipotiposis*, *analogía*. Lo Bello es el símbolo de lo Bueno, lo Bello es la "transposición simbólica" de lo Bueno. Cuando la intuición no es apropiada y los conceptos no están disponibles, la imaginación debe funcionar de manera simbólica: un *símbolo* es un modo de "presentación" (*Darstellung*) o *evidentia* o *exhibitio* sensible de una idea. Esta "presentación" simbólica es *indirecta* y apela a una *analogía* nunca comprendida por medio de una directa intuición sino por la aplicación de una "regla de reflexión". Esto es lo que sucede cuando decimos: el Estado es un organismo, o

Dios es el padre. No hay una semejanza intuitiva o substancial entre el Estado y un organismo, o entre Dios y un padre; sólo hay "analogía" porque la relación entre ellos está dada por una "regla de reflexión". Dios se comporta con los seres humanos como un padre lo hace con sus hijos, y lo que es analógico aquí es la *relación* que tiene Dios con los seres humanos y la *relación* que tiene un padre con sus hijos. Sin embargo, la maquinaria entera que Kant pone a trabajar aquí está dominada por la noción de *hipotiposis*: las "hipotiposis simbólicas", así como las "hipótesis esquemáticas" (que expresan intuición conceptualizada [sensible]), todavía conservan las propiedades de la hipotiposis como tal: pictorialización, performance "escénica" como una consecuencia de la imaginación productiva.

Algunas conclusiones importantes pueden ser deducidas de la retórica de la hipotiposis en este campo verdaderamente delicado, donde Kant sugiere cómo entender el componente *semejanza* de la similitud. Primero, la hipotiposis es presentada como una *heurística*; no un simple instrumento conceptual o metódico (como la hipótesis) y sirve para salvar campos que son sustancial y esencialmente irreconciliables, como los campos de lo Bueno y lo Bello. En segundo lugar, la hipotiposis muestra un "trabajo analógico" o manifiesta creatividad analógica debido a la imaginación productiva. En tercer lugar, la hipotiposis es un mecanismo introducido por Kant cuando ciertos puntos delicados del panorama filosófico son importantes, es decir, cuando la razón es confrontada con lo que está *más allá* de lo conocible, de lo representable. Es honor de Kant haber puesto en dialéctica los dos componentes definicionales de la semiótica de la similitud: el componente-*resemblance* y el componente-*semblance*. Como para el componente-*resemblance*, hay en Kant muchos usos y observaciones relevantes del *como si*, *als ob*. El *als ob Betrachtung* (la perspectiva

como sí) muestra una crítica radical de la idea clásica de la *mimesis* (*representatio, Vorstellung*) y representa una alternativa valuable con respecto a los campos de lo religioso y lo estético, donde la estrategia del *como sí* es central. Razonando, *como sí* está intrínsecamente unido a los poderes de la imaginación y del *afecto*; el romanticismo valorará muy altamente este tipo de razonamiento imaginativo. Es *como sí* la experiencia estética tuviera una validez objetiva y es *como sí* los sentimientos privados fueran expresados. La perspectiva *como sí* domina en todo el campo estético. Tomemos, por ejemplo, la relación entre la belleza natural y artística –las artes son *como sí* fueran naturales (*schöne Künste muss als Natur anzusehen sein* [las bellas artes deben verse como la naturaleza]); la naturaleza sólo puede ser bella cuando tiene la apariencia (*como sí*) del arte (*die Natur war schon, wenn sie zugleich als Kunst aussah* [la naturaleza es bella cuando se ve igual al arte]). En el campo estético, el mecanismo *como sí* funciona óptimamente. Como el componente-*semblance*, se puede decir que la hipotiposis es también *semblant* ejemplar, es una escena, una pintura, una superficie vívida de formas seductoras, colores, viviendo su propia entusiasta vida; el interpretante de la hipotiposis es seducido por superficies cuya formalidad “esconde” el vacío. La *hipotiposis* no tiene un referente; no hay semántica de la *hipotiposis* que performar. Amplitud de forma, vacío de contenido.

La similitud –*resemblance, semblance*– es la atmósfera de nuestras más vitales experiencias: lo estésico, lo estético, lo religioso. Nosotros experimentamos la *similitud* cuando experimentamos la idea de lo bello. Y visto desde otro ángulo –desde la óptica de la producción artística y estética– la creatividad es “analógica”, creatividad de la similitud. Las facultades más nobles del hombre están presentes en la producción y en la experiencia de lo bello y creativo. Y en esta experiencia

nosotros "tocamos" los límites de la razón, y damos *rienda suelta* a nuestra imaginación.

Todo esto proviene de la yuxtaposición de la *perspectiva del como si* y de la retórica de la hipotiposis.

4

Avanzamos, a lo largo de todo este documento, hacia una posición más bien radical. Los textos no tienen, como sus referentes, elementos ontológicos —objetos, situaciones, sucesos—, no tienen condiciones de verdad, que se reflejen con transparencia en las formas textuales. La retórica, de Aristóteles en adelante, no coloca la "claridad" en los referentes, sino en el texto mismo; *evidentia*, predecesora de la *hipotiposis*. La semántica de los textos reduce la significancia del texto al significado de sus contenidos, significado que, en realidad, es *pre-textual* y determinado como un valor obtenido de condiciones extratextuales (por ejemplo, condiciones de verdad). La semiótica del texto, en cambio, da énfasis a la vida significativa interna de los textos.

Nuestro camino desde el Big Mac hasta Kant ha estado marcado por los siguientes etapas:

1. *Descripción* y *relatos* —los textos en general— no son nunca "objetivos"; ellos ofrecen siempre, aun en los casos más banales, un punto de vista interpretivo: por ejemplo, la descripción es "narrativizada", como es el caso del Big Mac, o la descripción es modificada por una connotación eufórica. La identificación de Andrómeda por Linneo ofrece una continua metaforización, una consistente isotopía del erotismo, frescura, naturalidad y otros "colores" emocionales. La persuasión y la retórica nunca están ausentes en la presentación del Big Mac. La descripción de Andrómeda está delicadamente construida

con los sentimientos de un fino amante de la naturaleza y de lo femenino, un poeta actuando *como si* fuera un científico.

2. Sin embargo, este es sólo el primer paso. Descubrimos que los textos no se refieren a *identidades*, que los textos no son máquinas de identificación, sino que producen similitud, es decir, que muestran *conformidad* y *apariencia*. Pero este acoplamiento de funciones puede ser entendido mejor cuando analizamos la "lógica" de la partícula *como si* en el uso natural del lenguaje. Y los textos están llenos de *como sí* o de sus sustitutos. *Como si* presenta modalidades, como traté de mostrar con las oraciones de Eckhart/Diderot/Kant; *como si* domina un complemento proposicional, modificado por un operador-posibilidad, por un operador de necesidad normativa o subjetiva —en el caso de la oración de Kant— y hay muchas otras posibilidades modales. En otra perspectiva analítica, podríamos también afirmar que la partícula *como si* presenta una (pre)suposición o una actitud (proposicional). Y luego, con más profundidad significativa, alcanzamos otra dualidad analítica: *como si* introduce una hipótesis (un *como si* metódico) o una apariencia nietzschiana, un mecanismo heurístico.

3. Aquí alcanzamos la problemática real de la similitud en la dialéctica de *conformidad* y *apariencia*, de *resemblance* y *semblance*. En la similitud, *semblance* y *resemblance* son asociadas —hipotiposis y *como si* van juntas en la semiótica de la similitud. Esta fue, en realidad, la tensión interna que descubrimos en la etimología misma de *similare* (von Wartburg). ¿Cómo es posible esta asociación? ¿Cómo debemos entender la tensión de *conformidad* y *apariencia*? ¿Cómo puede la escena total, la pintura vívida de los textos contener también un *como sí*, una indicación de que algún referente interno al texto le da significancia? ¿Cómo puede, por ejemplo, la *resemblance* ser icónica cuando ningún referente substancial es eliminado?

Kant va hasta la *resemblance* del vacío desde cualquier referente substancial, porque la experiencia estética y la creatividad no conceptualizan; es una sensación sin fundamento, sin interpretante cognitivo. La *resemblance* entonces es muy poco convincente y parece que en el campo de la estética no estamos experimentando/creando sino *formas*, puras *semejanzas*, *aisthèta*, relacionadas con nuestra sensibilidad, nuestra sensualidad. El delicado equilibrio entre *semblance* y *resemblance* colapsa fácilmente, y la visión nietzschiana del *Scheinwelt* (mundo aparente) amenaza cualquier idea de *similitud*, que mantiene en equilibrio ambos componentes. La semiótica se encuentra siempre con este delicado equilibrio en los textos. Los textos, claro está, tienen como su principal función semiótica la similitud. La semiótica no trata sobre criterios de identidad –este es el objeto de la semántica–, sino de patrones de similitud, de constelaciones, de mecanismos; por ejemplo, para usar la tríada peirciana: acerca de la iconicidad, de la simbolicidad y de la indexicalidad como formantes del texto. La semiótica entonces integra a la retórica, ya que una gran parte de la retórica trata de las figuras de similitud. Finalmente, la semiótica se abre hacia la estética, ya que lo estético –lo estésico– es el correlato privilegiado de la imaginación semiótica.

¿Por qué entonces añadí "ficcional" a similitud en el título de este documento? En un sentido, esto es tautológico. En verdad que Kant llegó a llamar a los juicios estéticos *Fiktionen*, y a calificar secuencias textuales, cognoscitivamente estructuradas como las hipótesis, de *metodische Fiktionen* (ficciones metódicas): una hipótesis, de acuerdo a Kant, es una ficción. La ficcionalidad, pues, se convierte en la calificación general de *cualquier* texto, cualquier texto sensible –los textos que son "pinturas vívidas", *evidentia*, hipotiposis. Hans Vaihinger publicó en 1913 un libro, hoy casi olvidado, *La filosofía del*

como si. Sistema de las ficciones teóricas, prácticas y religiosas de la humanidad. La idea general del libro fue presentada en 1911, al final del Cuarto Congreso Internacional de Filosofía en Bolonia, y la *ficcionalización* radical de Vaihinger provocó muchas controversias en aquel tiempo. Usó y extendió la perspectiva básica del *como si*, subrayando la explicación que da Kant de la estructura peculiar de los juicios estéticos. Kant, en efecto, tuvo una bien fundada intuición del valor de los constructos ficticios, pero Vaihinger fue más lejos: llegó a ficcionalizar todo pensamiento valuable, aun el razonamiento matemático. El desafío que Vaihinger representa es insostenible para la mayoría de los filósofos. La *ficcionalización* que hace Vaihinger de cualquier práctica humana, incluida la filosofía, es una maquinaria válida contra el paradigma semántico y contra el logicismo. Creo que este libro debe ser redescubierto, ciertamente por los semiólogos. Sin embargo, Vaihinger no tuvo a su disposición la noción de *texto* y no fue influenciado del todo por el paradigma semiótico, por ejemplo, por los indicios de Peirce y por las nociones de significancia.

Si "ficción" significa el efecto de dar rienda suelta a la *imaginación*, tiene sentido generalizar el término y calificar cualquier tipo y tonalidad de similitud como "ficcional". Las descripciones, pues, así como los relatos (cuentos, mitos, novelas), los diálogos como los monólogos, las *hipótesis* así como las *hipótesis*, todos los textos son ficcionales. Esto significa que la *textualidad*, en todas las formas, tonos y colores, es producida y entendida por el juego libre de las facultades humanas dominadas por la imaginación. Las formas, tonos y colores de los textos son efectos de nuestra imaginación y correlatos de nuestra *sensibilidad*. Cuando estudiamos y evaluamos las categorías y modelos críticos de la semiótica textual, debemos ser conscientes de que la estética podría estar

“más allá” de la semiótica. Los textos están enraizados en nuestra imaginación y en nuestra sensibilidad, están unidos a nuestros fantasmas y plantados en nuestros apasionados cuerpos.

Pisa, hotel Royal Victoria, abril 28, 1994